

ГОРИЗОНТЫ ДИАЛЕКТИКИ И ШОРЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИКИ

Вторжение точных методов исследования в сферу общественных наук требует уточнения существующей терминологии и создания новой. «В науке,—писал К. Маркс,—каждая новая точка зрения влечет за собой революцию в ее технических терминах»¹. Умная книга Ю. М. Лотмана²—значительный шаг в этом направлении, но значительный ровно настолько, насколько сам автор отошел от изживших себя методов исследования.

Художественная литература—словесное искусство. Поэтому теория литературы стоит на стыке эстетики с чисто языковыми дисциплинами, причем и по сей день лингвистический подход к языку литературных образов как бы «перетягивает» эстетическую сторону³. Метод такого литературоведения В. Назаренко метко окрестил «лингвостилистикой»⁴.

Понять **образный язык** литературы этим путем невозможно. Во-первых, потому, что в литературе «слово действительно выступает не как форма непосредственного выражения идеи, а как форма выражения образа, несущего в себе идею»⁵, во-вторых, потому, что «словесный образ бывает разного строения. Он может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения и даже из целого или целого литературного произведения»⁶.

Как метод исследования лингвостилистика опирается на устаревшие метафизические представления, что человек—су-

¹ К. Маркс. Капитал, т. 1, М., 1955, стр. 29.

² Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Уч. записки ТГУ, вып. 160, Тарту, 1964.

³ См. например, А. И. Ефимов. Стилистика художественной речи. М., 1957; Пустовойт. Слово, стиль, образ. М., 1965 и др.

⁴ См. В. Назаренко. Язык искусства, Л., 1961.

⁵ И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. МГУ, 1958, стр. 198.

⁶ В. В. Виноградов. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика, М., АН СССР, 1963, стр. 119.

шество исключительно рациональное, мыслит «только словами» и что содержание второй сигнальной системы исчерпывается этим словесно-понятийным мышлением, а не включает в себя **иных знаковых систем**, в частности—образного языка искусства. Расчленив произведение на «идею» и «словесно-образные» средства, будто бы и содержащие в себе «художественность», лингвостилистика субъективистски **разрывает** единство содержания и формы, обращается только к тексту («телу») произведения, а не к реально-историческому **контексту**, в котором конкретно обнаруживается «душа» произведения, его идейно-художественный эффект. Как показала дискуссия 1959 года на тему «Слово и образ» в журнале «Вопросы литературы», лингвостилистике далее номенклатурного разнесения «образных слов» по лексическим разрядам (деловая лексика, арготическая лексика и т. п.), далее абстрактно-морфологического описания «тропов», как якобы способов художественного «оживления» речи⁷, далее эмпирического топтания вокруг устоявшегося набора литературных примеров и отрывочных высказываний самих писателей,—идти в теории литературы некуда.

Книга Лотмана — принципиально новое явление в нашей науке о художественной словесности. Это попытка заменить номенклатурно-морфологическое изучение произведения функционально-художественным, попытка создания **диалектической поэтики**, рассматривающей художественность как процесс. Насколько она удачна? Покажем это на наиболее важном аспекте его концепции—на проблеме метода. Ю. М. Лотман стремится отрешиться от пут лингвостилистики. Две трети его работы фактически посвящены выработке **структурально-эстетического** взгляда на произведение. Лотман ставит перед собой задачу—«изучить **структуру идеи**, структуру поэтического представления о действительности, то есть структуру **словесного искусства**» (стр. 10). Уже в этом отождествлении поэтической «идеи» и «словесного» искусства скрыто лингвостилистическое противоречие, преодолеть которое он далее так и не сумел.

«Структуральный метод, по мысли Лотмана, изучает **значение, семантику** литературы, фольклора, мифа» (стр. 13). Если «описательная поэтика похожа на наблюдателя, который зафиксировал определенную жизненную сцену (например, «голый человек»), то... «структуральная поэтика походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: «В какой ситуации?»... Развязанный галстук на балу—большая степень

⁷ См. критику этого взгляда в статье Б. С. Мейлаха. «Метафора как элемент художественной системы. В кн.: «Вопросы литературы и эстетики», Л., 1958.

наготы, чем отсутствие одежды в бане» (стр. 52). Ключом лотмановской концепции должно было стать диалектическое положение, что художественность — «всегда **отношение**» (стр. 22) и что «художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» (стр. 52). Развитием этого важного тезиса явилось введение Ю. Лотманом понятий текстовых и внетекстовых структур (хотя сами эти понятия подробной разработки у него не получили) и понятий **плюс и минус-приемов**⁸. Первое — главное открытие автора, и если бы он провел этот принцип с **учетом отношений между содержанием и формой, то есть учетом индивидуально-исторических «контекстов»**, через всю свою концепцию, то он бы и утвердил то, что мы назвали структурально-эстетическим методом в поэтике, подчиняющим себе лингвостилистический аспект.

Но в том-то и беда, что Лотман как бы «околдован» онтологической «чистотой» структурализма, его абстрактностью, для которой, строго говоря, таких категорий как «содержание» и «форма» вообще не существует; а существует лишь та или иная **замкнутая система элементов**, находящихся между собой в диалектических взаимоотношениях. Если некогда Ю. Н. Тынянов протестовал против разрыва лингвостилистической произведения на содержание и форму, так как «в понятие формы неизменно подсовывается при этом **статический** признак, тесно связанный с пространственностью» (стр. 63), то Ю. Лотман, абсолютизируя этот протест, сводит художественную идею, — вопреки начальным тезисам, — к чему-то **неизменному**.

Онтологическая «чистота» абстрактно-структурального метода привела Ю. Лотмана к утверждению, что «произведение искусства является моделью **двух объектов** — явления действительности и личности автора» (стр. 33), что приводит к **разрыву отражения и оценки** в художественном целом, характерному как раз для лингвостилистики. Искусство оперирует лишь с «вещами для нас», поэтому в образе диалектически сплавлены гносеологические и аксиологические моменты⁹. Тем и отличается художественная фотография от нехудожественной, что она не «приписывает», а **улавливает** в реальном предмете некий человечески-эмоциональный, оце-

⁸ Под минус-приемами понимаются приемы, привычно **ожидаемые** читателем, но не реализованные автором в структуре текста, а значит — реализованные «негативно», именно как **сознательный** отказ от их употребления в данном случае.

⁹ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 2, ЛГУ, 1964, стр. 110—111.

ночный момент. Тем и контрастирует чудовищная фигура «Органчика» у Салтыкова-Щедрина от конкретного градоначальника, что уже в самом **мнении** сатирика, возведенном в гротескный образ, была **схвачена и заострена одна**, но действительно **присущая** и характерная «прототипам» черта — тупое самодурство. На самом деле у искусства один объект моделирования—**авторская мысль, предметно познающая мир**, а произведение искусства есть, таким образом, **относительно-субъективная модель мира**, в которой отражение и оценка, в силу противоречивости самого предмета искусства, существуют в единстве. Это значит, что сама идея, именно как **художественная идея**, рождается сразу в виде образа, в виде **образного замысла**, который затем «развертывается» и объективируется в материи произведения.

Та же трещина лингвостилистического дуализма проходит и через понимание Лотманом уровней художественной структуры. В основу структурного принципа Лотман совершенно правильно берет операции отождествления и сопоставления, то есть коррелирования различных оппозиционных элементов, но... зачастую ищет эти оппозиции лишь внутри текстовой структуры, что и ведет к игнорированию художественного контекста. Ю. М. Лотман совершенно напрасно отказывается от **целостного** понятия «художественный образ», подменяя повсюду его категориями «модель» и «знак». Это дань все тому же абстрактно-онтологическому структурализму, считающему художественную идею чем-то неизменным. Художественный образ **не укладывается в рамки только синтактики и семантики**, но без этой,—пока еще, увы, весьма диффузной,—категории решить вопрос о системе и единице отсчета художественности, на наш взгляд, совершенно невозможно. А без такой системы ни одна наука не может быть точной. И в целом, очевидно, избавление от объятий лингвостилистики возможно лишь ценой отказа от абстрактно-структурального метода во имя, так сказать, **конкретно-структурального**, учитывающего во всей полноте субъективный фактор и ставящего во главу угла **общественно-прагматическую** сторону искусства.

Эту последнюю нельзя исследовать, не вводя гносеологического аспекта. Художественный эффект **индивидуален**. Но не следует забывать, что сам-то индивидуум—существо **биосоциальное**, что он в своей сущности—«совокупность всех общественных отношений», а, значит, его желания, стремления, цели имеют, в конечном счете, **общественную** природу. Если известны законы общественного развития, а такое знание дает нам марксизм, если известна их связь, их отражение в духовной жизни общества (а такое знание дают нам история и социальная психология), то и субъективный фактор может

быть структурирован с достаточной точностью. Такое восхождение от абстрактного к конкретному возможно лишь при понимании, что «общечеловеческое есть, в конечном счете, коммунистическое, и каждый этап истории развития человечества должен оцениваться по тому вкладу, который был им внесен в процесс очеловечивания человека»¹⁰. В свете этого положения и может быть создана **устойчивая и замкнутая** система отсчета «искусство—жизнь». В этой системе, вбирающей в себя **всю** историю художественно-образного познания, гносеологический и аксиологический аспекты «духовно-практического освоения этого мира» человеком представляются как бы двумя перспективными линиями, сходящимися в некой точке **идеала** на горизонте мыслимой человеческой **практики**. Конкретно-структуральный метод должен опираться на **конструирование моделей типичного художественного сознания** той или иной эпохи, класса и т. п., показывая историческую ограниченность такого конкретного «контекста» в ситуации **всей практики** человечества. В результате противоречие между онтологическим и гносеологическим подходом будет диалектически снято. Исследуя конкретное проявление художественности, мы саму эту конкретность поставим в рамки онтологической **всеобщности** замкнутой системы «искусство—жизнь», понимающей общечеловеческое как коммунистическое. «Богаче всего самое конкретное и самое субъективное»,—писал В. И. Ленин¹¹. Следует ли подчеркивать, что все наши модели типичных художественных сознаний, бесконечно восходя к конкретности индивидуального, увы, не смогут абсолютно адекватно передать богатство реального акта художественного восприятия. Но передать, раскрыть существенное, основное, они смогут, а это—уже решение задачи.

Недооценка содержательно-прагматического плана художественности Ю. Лотманом сказалась и на его разделении всех художественных явлений по весьма жесткому и формальному признаку на два класса—«эстетики тождества» и «эстетики противопоставления»¹².

¹⁰ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 1, ЛГУ, 1963, стр. 39.

¹¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 212.

¹² Читая «Поэтику» Ю. Лотмана, трудно отделаться от ощущения, что автор иной раз насильственно подгоняет сложнейшие литературные явления под «двоичную» систему счисления, принятую в кибернетике. Он то и дело говорит о возможности создания, в первую очередь по «эстетике тождества», «порождающих моделей», умеющих писать хотя бы «нехудожественные стихи», потому, что, видите ли, «художественность и антихудожественность—дополнительные понятия», и, «научившись (!) моделировать

К эстетике тождества он, например, относит «средневековое искусство» и «фольклор», а также «классицизм»; к эстетике противопоставления—«барокко», «реализм» и «романтизм» (стр. 181). Если «гносеологическая природа эстетики тождества,—пишет Лотман,—состоит в том, что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их к определенным логическим моделям... Искусство этого типа— всегда искусство генерализации возведения к абстракту» (стр. 174), напротив, искусство противопоставления есть создание произведений, «кодовая природа которых не известна аудитории до начала художественного восприятия... Привычным для читателя способом моделирования действительности художник противопоставляет свое оригинальное решение, которое он считает более истинным. Если в первом случае акт художественного познания будет связан с упрощением, генерализацией, то во втором мы будем иметь дело с усложнением» (стр. 176, выделено везде мною,—Б. М.).

Не отрицая в целом схему Ю. М. Лотмана, отметим, однако, что она опять-таки касается лишь модельно-знаковых, формальных, а не содержательных аспектов художественности. А исследование содержательной (гносео-аксиологической) стороны тотчас бы разрушило жесткость предложенной схемы.

Здесь мы вынуждены пойти на небольшое, но весьма существенное отступление в сторону рассмотрения эвристической природы искусства. «Истинное произведение искусства,—хорошо сказал писатель Л. Леонов,—произведение слова—в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию»¹³. И здесь, в самом подходе к искусству может быть два,—зачастую взаимосвязанных,—аспекта. Оно может отвечать на содержательный вопрос: «Как жить дальше?» и на формально-эстетический: «Как творить образное представление о мире?» Перенесение акцента на вторую сторону характерно для так называемого «искусства для искусства», которое возникает как следствие субъективистского отчуждения художника от общества. Но признание в реалистическом искусстве примата содержания не должно, однако, заслонять и специфической активности формы, того факта, что в каждом читателе, по выражению А. М. Горького, «сидит художник». В результате сам эффект художественности может быть осуществлен в произведении на любом из четырех главных структурных уровней:

антихудожественные (!) явления, исследователь и критик получает инструмент для определения подлинной художественности» (стр. 179). Что тут скажешь! На наш взгляд, в мире достаточно и живых графоманов.

¹³ «Правда», 1960, 20 ноября.

Как **ОТКРЫТИЕ** на ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОМ уровне,
Как **ОТКРЫТИЕ** на АКСИОЛОГИЧЕСКОМ уровне,
Как **ИЗОБРЕТЕНИЕ** на МОДЕЛИРУЮЩЕМ уровне,
Как **ИЗОБРЕТЕНИЕ** на ЗНАКОВОМ уровне.

Признание того положения, что «не менее прочно, чем форму и содержание, связывает художественный образ **познание** и оценку действительности»¹⁴, не должно от нас заслонять диалектического противоречия этих начал в целостной художественной идее автора. Так, В. И. Ленин писал о Л. Н. Толстом: «Критика Толстого **не нова**. Он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся». Но,— продолжает Ленин,— критика Толстого «отличается **такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием** в стремлении «дойти до корня», найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян, которые только что вышли на свободу из крепостного права и увидели, что эта свобода означает новые ужасы разорения, голодной смерти, бездомной жизни среди городских «хитровцев» и т. д.»¹⁵. Не трудно заметить, что Владимир Ильич ценит в творчестве Л. Н. Толстого именно **аксиологическую**, поэтически-художественную, эмоциональную сторону, но не гносеологическую, не религиозно-непротивленческую сторону, не его «учение». Отметим однако, что мы, вслед за Лениным, берем здесь лишь **политический** аспект содержания творчества Толстого, и что оценку этого аспекта дает именно Ленин, вождь революционного пролетариата, обладавший **действительным** знанием «причин кризиса и средств выхода из кризиса» в России в канун революции 1905 года.

Это значит, что диалектика художественных открытий и изобретений зависит именно от реально-исторического «контекста», в который вдвинуто произведение, то есть как от самого произведения, так и от сознания, от установки, от художественно-познавательной потребности читателя. Именно **акцентированием** на аксиологической, эмоциональной, лирической стороне содержания и отличается, на наш взгляд, синтетическое «поэтическое» начало от «прозаического», тяготеющего к отражению, исследованию, анализу. Подобная же диалектика противоречий **моделирующего** и **знакового**

¹⁴ П. Палиевский. Внутренняя структура образа. В сб.: «Теория литературы», т. 1, М., АН СССР, стр. 106.

¹⁵ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., ГИХЛ, 1957, стр. 213—214.

начал характерна и для «изобретения по форме». Для читающего впервые, скажем, В. Маяковского или, тем паче, Б. Пастернака внимание будет приковано к поиску кода их знаковых систем, и по-настоящему сопережить содержание их стихов он не сможет. То, что субъективно со стороны художника выступает как образная модель реальности, со стороны читателя представляется знаком, и перевод внимания (доминанты открытия) из сферы семиотической в моделирующую возможен лишь через проникновение в смысл произведения, через уяснение идейного замысла автора. Иногда, например, в поэтике В. Хлебникова, доминанта открытия как раз лежит в знаковой области, в словотворчестве, в создании неологизмов и всякого рода окказиональных лирических формул, и определение «поэт для поэтов» имеет в данном случае точный смысл.

Но вернемся к схеме Ю. М. Лотмана. Прежде всего, эстетика тождества на самом деле—лишь **составная часть** эстетики противопоставления, ибо, как мы отмечали, предмет искусства есть в своей основе—диалектический конфликт человека и мира, подчиняющийся великому закону диалектики, в котором, по формуле В. И. Ленина, борьба противоречий **абсолютна**, а их единство **относительно**. Во-вторых, и в эстетике тождества надо четко отличать, например, «средневековое искусство» и «фольклор». Первое, в силу религиозных догм, было «стиснуто» с трех сторон (гносеологической, аксиологической и знаковой), а поэтому эвристически-художественная функция автора сосредоточивалась **преимущественно на моделирующей** стороне («витие словес» в церковной литературе, о котором пишет Лотман, и т. п.). «Преимущественно» потому, что художественный талант, конечно, не вполне смирялся с догмами церкви, и достаточно сравнить, например, иконы Феофана Грека и Андрея Рублева, чтобы увидеть своеобразие мироощущений этих двух художников. В **фольклоре** же, по-видимому, тождество касалось лишь модельно-знакового аспекта, и открытия авторов были именно «**содержательного**» плана. Что касается **комедии дель'арте**, то здесь искусство было **закреплено лишь со знаковой стороны** (маски-характеры), оставляя огромное поле для импровизации на всех остальных уровнях, и т. д. и т. п. И, в-третьих, в «эстетике противопоставления», в реализме, например, отнюдь не все «разрешено, не все отдано «на произвол» автора. Даже в социалистическом реализме, открывающем широчайшие возможности для эвристической деятельности художника в области гносеологической, моделирующей и даже знаковой, **аксиологическая** сторона (сторона идеологически-оценочная) **твердо закреплена в утверждении идеалов коммунизма**. Такую «закрепленность» сердца художника за

122

мировоззрением революционного класса и имел в виду В. И. Ленин, говоря о партийности пролетарского искусства.

Вопрос взаимоотношений тождественности и противопоставления чрезвычайно интересен для теории литературы и эстетики, и Ю. М. Лотман лишь наметил некие общие контуры для его решения, пока еще по весьма узким критериям.

Заканчивая, необходимо со всей силой подчеркнуть, что критический подход к книге Ю. М. Лотмана касается именно его **метода** исследования художественной структуры, но отнюдь не самой возможности создания структуральной поэтики. Мы оставили в стороне многие аспекты книги Лотмана, многие действительные его открытия, обогащающие наши представления об искусстве и его законах, и сосредоточили свое внимание на том, что, на наш взгляд, мешает дальнейшей разработке структурального подхода к произведению. Уже самим фактом своего появления работа Ю. М. Лотмана, написанная с блеском и эрудицией, показала возможность превращения теории литературы, а затем и эстетики в целом, в **точную** науку, отвечающую общему уровню знаний века кибернетики. И остается сожалеть, что эта возможность в данном случае оказалась реализованной неполностью.
